

Nr. 56. **Kraków, Listopad 1925.** **Rok VII.**

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA **Zł. 5·—**, PÓŁROCZNA **Zł. 2·50.**

Konto P. K. O. 400.883. Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: ROMAN FEREK KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11, „GŁOS NARODU". **Konto P. K. O. 400.883.**

O polskość naszych pieśni.

Zaczyna świtać w sercach i umysłach polskich. Duma narodowa, poniewierana przez zaborców, charakter polski, wypaczany systematycznie dla zabicia tej dumy, prostuje się powoli, zaczynamy w rozmaitych dziedzinach życia śmiało patrzeć wrogom w twarz, odróżniać swojskie od obcego, nawet wtedy, gdyby to obce nie było złem, ale tylko dlatego, że swoje jest zawsze lepszem.

Nie zabrali nam wprawdzie wrogowie naszej mowy polskiej, bo jej nam zabrać nie mogli, ale zatruwali, jak mogli, ducha tej mowy tak dalece, że odniemczenie i odrusyfikowanie języka polskiego staje się palącą kwestją nowo wskrzeszonego ducha polskiego. Odebraliśmy coprawda to co było naszem, odzyskaliśmy, co nam zabrano, ale za mało myśli się obecnie o rewindykacji duszy polskiej, w najrozmaitszych objawach jej życia. Ileż to np. wybitnych jednostek pozostało zagranicą, w Niemczech, Rosji, Austrji, zniemczeni i zmoskwiczeni, dla których, gdyby nawet sami chcieli, już niema powrotu. Jest to strata dla nich samych mniejsza niż dla Ojczyzny.

Dotychczas nie było jeszcze czasu myśleć o duchowej odbudowie Polski, gdy cały wzrok był zwrócony ku rubieżom Rzeczypospolitej, a cała energja skupiona dla wydobycia materjalnych podstaw naszego kraju, ale już czas, by pomyśleć o wewnętrznym stanie tego to ciała ojczystego, wyleczonego z ciężkiej niemocy fizycznej, o djetetyce jego duszy. Uzyskane z powrotem pomniki ojczyste trzeba oczyścić, jak pałac Staszica, Wawel Krakowski i Zamek królewski, z tynku barbarzyństwa zaborczego, arrasy języka ojczystego otrzepać z prochu i naleciałości obczyzny. Tu i ówdzie widać już początki tej koniecznej i owocnej pracy.

O polskości muzyki polskiej mówi się coraz głośniej, a sens tej walki zaczyna świtać nawet w głowach przeciętnych, mianowicie, że nie chodzi tu o szowinizm narodowy ani o mur chiński, lecz o pielęgnowanie własnej sztuki muzycznej, której, poza nami, nikt przecież pielęgnować nie będzie. Nie chodzi więc o bojkotowanie obcych arcydzieł sztuki muzycznej, lecz o propagandę własnych wartości, które mają prawo do przytułku i opieki macierzystej w swej ziemi ojczystej.

Mówią, że na koncerty polskie nikt nie przychodzi, że bez żydów z Nalewek Filharmonja warszawska musiałaby przestać istnieć, tymczasem wcale tak nie jest, gdyż ani Filharmonja nie jest zależną od samych żydów, jak to udowadniają obecne koncerty popularne (zob. „Rzeczpospolita z 24 września b. r. „Nasza muzykalność") ani niema bojkotu muzyki polskiej, lecz nikt na nią nie idzie, bo nikt jej nie zna i nie rozumie. Dopiero festival paryski tegoroczny, wykazał pierwszorzędne bogactwa naszej przeszłości i teraźniejszości muzycznej, a gdy zagranica o niej się szeroko i dodatnio wypowiedziała i nam otwarły się oczy i poznaliśmy co posiadamy.

Obecnie należy zwrócić uwagę na inną dziedzinę naszego życia muzycznego t. j. na muzykę publiczną i śpiew w ogólności tak szkolny jak i kościelny. Prasa narodowa zwracała już kilkakrotnie uwagę na fakt, że najpopularniejszym marszem wojskowym jest pewien pruski „Gassenhauer", mianowicie „Die blauen Husaren". Wprawdzie trzeba przyznać, że sentyment Legjonowy uświęcił tę melodję i uczynił z niej drugi hymn narodowy, ale to wszystko nie przeszkadza temu, by Niemcy śmiali się z nas głośno i dopatrywali się w tej to zasadniczo niemieckiej melodji braku własnej twórczości i dumy narodowej. Jest to przecież cechą narodów *minorum gentium*, że używają obcych

melodyj do hymnów narodowych. Marsz z „Aidy" Verdiego jest np. w Sjamie hymnem narodowym. U nas zaś niemiecki hymn narodowy „Heil dir im Siegeskranz" śpiewany bywa na uroczystościach patrjotycznych z tekstem: „Cześć polskiej ziemi cześć". My jednak nie możemy zezwalać na to, by nas, bez przyczyny własnej, przezywano państwem sezonowem, które nie stać na własną twórczość, choćby w dziedzinie marszów wojskowych. Piosenka Legjonowa może pozostać z całym pietyzmem rezerwatem i przywilejem dawnych Legjonistów, nie powinna jednak być wszechobecnym i wyłącznym punktem programu orkiestr wojskowych.

To samo trzeba powiedzieć o śpiewie kościelnym, gdzie dzieje się o wiele gorzej. Niejednokrotnie słyszeć można na prowincji, jak organista w uroczyste święto śpiewa po łacinie „Tantum ergo" na nutę austrjackiego hymnu „Boże wspieraj" lub popisuje się pieśniami pochodzenia czysto niemieckiego ze zbioru bądź to „Liederkranzów", lub „Rosenkranzów" z tekstem przez siebie fabrykowanym. Inny znów jest konsekwentniejszy gdyż pieśni niemieckich nie używa, natomiast wygrywa podczas nabożeństwa preludja napisane do luterskiego chorału.

Ale idźmy dalej. Chóry kościelne posługują się rozmaitymi kompozycjami mszalnymi pochodzenia niemieckiego, uważając, że polski kompozytor nie potrafi napisać nic lepszego od trywialnej „Landmessy" i w rzeczy samej do twórczości polskiego kompozytora odnoszą się wprost z niechęcią i brakiem zaufania. Wszak posiadamy cały skarbiec pieśni kościelnych, narodowych, pieśni istotnie swojskich, pieśni artystycznych o typowo polskiem pochodzeniu, pocóż więc nam tandety wiedeńskich i berlińskich „Kirchenliedów"?

Niema wprawdzie i podręcznika dla śpiewu, w któryby nie wkradła się jaka melodja niemiecka z pseudopolskim tekstem. Przykładów przytaczać nie trzeba, bo jest ich aż zanadto, a wykazać palcem trzeba przyczynę zła. Leży ona już w samych freblówkach, a zwłaszcza ochronkach, w których działa, trzeba to otwarcie przyznać, znaczny procent zakonnic pochodzenia niemieckiego, które tak długo nucą piosnki niemieckie małym dzieciom, aż wpojone w pamięć, wykorzenić je bardzo trudno. Ileż to razy słyszeć można śpiewającą dziatwę, zamiast naszej kolędy polskiej, kolędę z melodji „Stille Nacht, heilige Nacht", lub inną tego rodzaju. Nie jest to bynajmniej zarzut osobisty, jest to tylko przestroga, którą trzeba odważnie wypowiedzieć, jeżeli ma zniknąć istotna przyczyna germanizmów pieśniarstwa polskiego, a zwłaszcza ludowego i szkolnego.

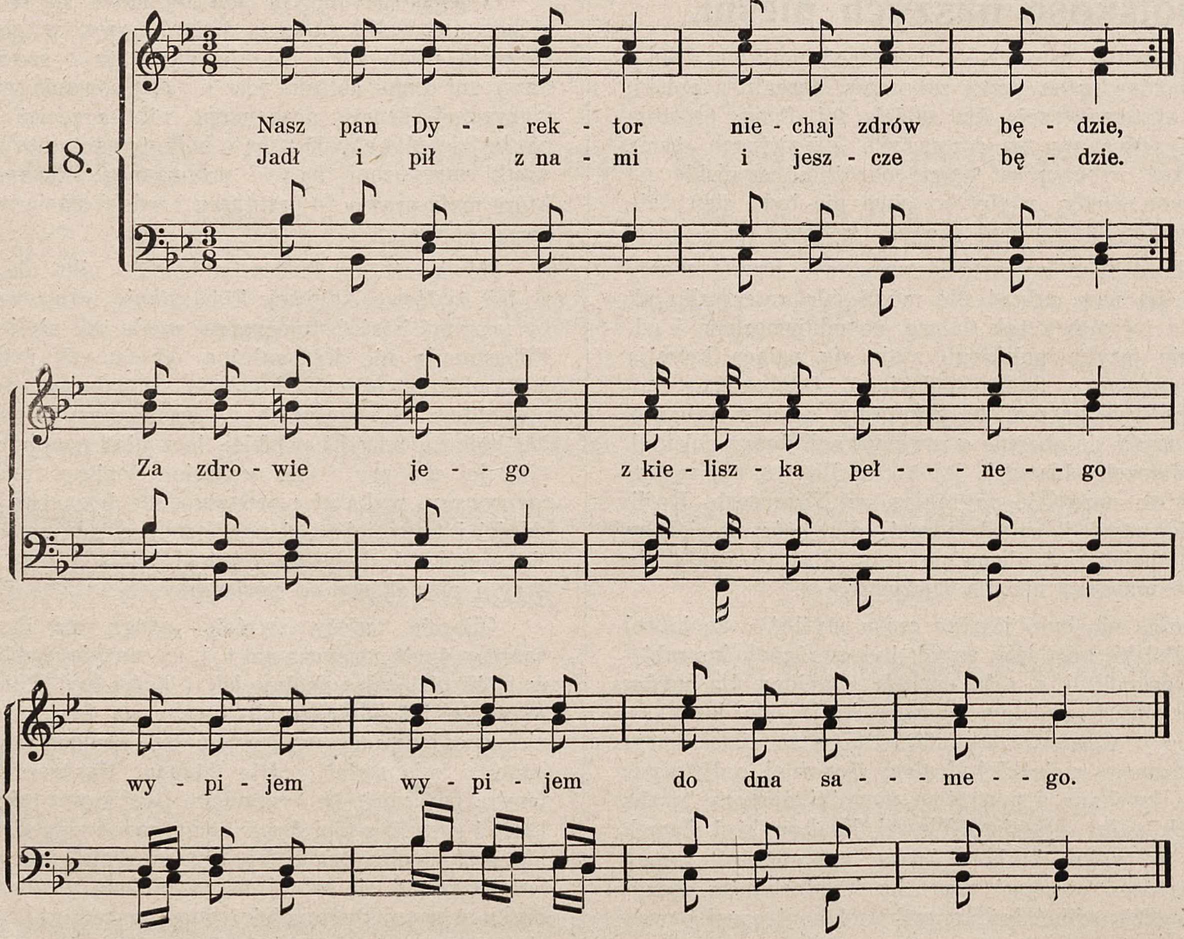
Polskość naszej pieśni powinna więc nareszcie wejść w całokształt odbudowy ducha polskiego, jako nieodzowna część ogólnego wskrzeszenia własnych sił, a że wystarczy tylko poznać zło, aby go nie było — jak to twierdzi Sokrates — jest nietylko wyrazem przesądnego otpymizmu, jak wyrazem zdrowej ufności w nieskażoną żywiołowość naszego narodu.

H. G.

Pieśni ludowe według zbiorów Oskara Kolberga, na chór męski

opracował KAZIMIERZ GARBUSIŃSKI. (Ciąg dalszy.)

„Wiwat" na odjezdnem.



DR. JAR. FIALA I VLADIMIR HELFERT.

Szkoła średnia a muzyka.

Silne zainteresowanie artykułem: „O upadku muzyki i śpiewu na wsi" Hoffmeistera, z czeskiego czasopisma „Hudebny Vihova", skłania nas do przetłumaczenia artykułów powyższych autorów z czasop. „Listy Hudebni Matice" 1925, zeszyt 6 i „Hudebni Rozhledy" I. zesz. 9, uzupełniające się razem wzajemnie, a ilustrujące na tle zagadnień zagranicznych prawie te same stosunki polskie. (Przyp. Red.)

I.

Kwestja muzyki w szkołach średnich należy do jednej z bolączek naszego życia kulturalnego. Ileż to pisało się i zawsze jeszcze pisze o wychowawczym wpływie muzyki i śpiewu, wpływie nietylko na serca, lecz również na umysły młodych pokoleń. Efekt tej całej propagandy jest jednak jakby żaden. Na marno idzie głos samego nauczycielstwa, które nie widząc rezultatów swych wysiłków zniechęca się, nie pomaga też współpraca w tym kierunku samych uczniów, którzy przewidując, czemby mogła być dla nich muzyka, garną się do niej. Cóż to znaczy jednak, jeżeli niema poparcia miarodajnych czynników, niema tego poparcia z dwóch najważniejszych stron: ze strony kuratorów szkolnych i ze strony rodzicielstwa. Jest to faktem niezmiernie smutnym ale prawdziwym, że muzyka straciła swe dawne poważne miejsce w życiu rodzinnem. Gdzie dziś w domu gospodynie śpiewają podczas pracy domowej, ojcowie przy swej pracy zawodowej? W urzędach szkolnych zasiadają jednostki obojętne dla muzyki, lub nie mające o niej zielonego pojęcia.

Jakże inaczej biorą się do rzeczy w takim wypadku Niemcy. Z dniem 14-go lutego 1924 r. weszło tam w życie rozporządzenie ministerjalne odnośnie do programu wychowawczego w kierunku muzycznym, nietylko jako śpiew i regularna nauka harmonji, lecz także jako muzyka instrumentalna. Jako novum wprowadzono tam ilustracje muzyczne podczas lekcyj literatury i historji. Nauczycielami są tam tylko egzaminowani muzycy z wyższem wyszkoleniem akademickiem.

Oto jedyna możliwa droga! Tak ważnej sprawy, jak wychowanie muzyczne (nietylko śpiew) nie można pozostawić przypadkowi lub nawet dobrej woli obojętnych urzędów i rodziców. Umiemy wprawdzie śmiać się z niemieckiej sentymentalności też w muzyce, zapominamy jednak, że tego rodzaju niemieckie uczenie czuciowości jest tylko dalszym ciągiem sumienności wszelkiej pracy. Tak jak rzecz ma się obecnie, gdy ani z góry, ze strony urzędów szkolnych, ani z dołu, ze strony rodziny niema poparcia i zrozumienia, należy złożyć całą nadzieję na samych nauczycieli i uczniów. Przedewszystkiem profesorowie, zwłaszcza ci, którzy muzykę cenią i miłują, winni przy każdej sposobności do muzyki wracać i nie żałować tej minutki, poświęconej nawiązaniu świata muzyki z najrozmaitszemi dziedzinami dyscypliny szkolnej. Tego rodzaju ekstemperowanie wiadomości muzycznych ma też swą dodatnią stronę pedagogiczną, gdyż w sprawach uczucia młodociani chętniej przyjmują poboczne wpływy niż suche i obowiązkowe wykłady ex katedra. Niema przedmiotu, przy którym zabrakłoby sposobności nawiązania z muzyką. Wtedy jednak nie wolno zapominać, że teorję trzeba uzupełnić praktyką. Opowiadania o muzyce trzeba jak najczęściej łączyć z śpiewem lub graniem. Ideałem byłby taki stan, gdyby każda sala wykładowa posiadała własny fortepian. Fortepian to jakby kinematograf muzyczny, który słowa demonstruje ad oculos. Nie dbać wtedy o to, gdy leniuchy między uczniami będą się wykręcać złym słuchem. Istotnie ludzi bez słuchu jest bardzo mało, dużo młodocianych jednak bez rozbudzonego serca; nawet człowiek z anormalnym słuchem odczuwa rozkosz muzyki, o ile tylko obudzi się w nim poczucie muzykalności. Tam gdzie nie może mieć już miejsca wychowanie muzyczne w sensie reproduktywnym, tam powinna działać przynajmniej muzyka w sensie recepcyjnym.

Wpływ wychowania muzycznego na młodzież jest tak silny, że odróżnić można łatwiej ucznia o muzykalnem wyszkoleniu od ucznia bez tegoż, niż gimnazjalistę od realisty. Ważniejszem jednak jest, że czego szkoła średnia nie zbudzi, to przepada już na zawsze. Jeżeli muzyka cechuje najwybitniej nowoczesną inteligencję, to nie można sobie wyobrazić wyszkolenia średniego bez budowania podstaw tej to inteligencji też w sensie wychowania fizycznego. Czego szkoła średnia nie zaszczepi to nie rozwinie się jako kultura w społeczeństwie i nie pomogą ani koncerty ani Filharmonje dla tych, u których jednem uchem wchodzi, a drugiem wychodzi. Naodwrót zaś, obudzona średnia muzykalność zakorzeni się przy każdej sposobności przy muzyce i tańcu dnia codziennego, w kinie i kawiarni. Są tylko dwa szkopuły: czas i pieniądz, a tysiąc szkopułów jest tam, gdzie niema idealizmu.

II.

W projekcie szkół średnich, opracowanym przez czeskie Ministerstwo Oświaty i Kultury figuruje muzyka jako nieobowiązkowy przedmiot nauczania śpiewu. Nie jest to więc w porównaniu z dawniejszym stanem rzeczy, żadne polepszenie, a w nowoczesnem rozumieniu pedagogicznego znaczenia muzyki nawet pogorszeniem.

W pierwszym rzędzie fałszywą jest zasada opierania muzycznego wychowania wyłącznie na śpiewie. Taka zasada ma rację tylko w szkołach powszechnych, w szkołech średnich jest niewystarczającą. Uczeń szkoły średniej przechodzi mutację, która niejednemu całkiem muzykalnemu chłopcu uniemożliwia śpiewanie, jako takie. Oprócz tego jest jeszcze duży procent uczniów bez specjalnego uzdolnienia czysto głosowego, wskutek czego odpada wielki procent od tych bezpośrednio śpiewających uczniów, co wszystko stawia muzykę jako przedmiot na końcu wszystkich innych, a nawet daleko poza dziś ogólnie znaną gimnastyką. Całe zło tkwi w tem, że zasada o wyłącznej podstawie śpiewu jest fałszywą.

Pochlebiamy sobie naszą wysoką kulturą muzyczną, mówimy sobie i przyznajemy się do muzyki jako czynnika wybitnie narodowego, stawiamy ją na równi z naszą literaturą, wiedzą i sztuką, a przecież nie wyciągamy stąd ostatecznych i koniecznych konsekwencji. Tak wysokie stawianie muzyki wymaga wszak przedewszystkiem wychowania w tym duchu młodej generacji. Tak samo jak żądamy, aby absolwent szkoły średniej miał ogólne wykształcenie i rzetelne wiadomości o poezji, historji i t. d., tak samo nieodzownem jest, by równowartościowa muzyka weszła w całokształt ogólnego wykształcenia szkół średnich.

Do ogólnego wykształcenia zaliczamy w szkołach średnich znajomości z dziedziny własnej i obcej literatury, obcych dziejów kultury, żądamy, aby wiedzieli, kim był Sofokles, Owidiusz, Dante, Szekspir, Molier, Goethe. Rozumie się samo przez się, iż wymagamy od maturzysty, aby zdawał sobie jasno sprawę z tego, co jest epos, co liryka, co ballada, a co sonet, co wiersz, a co proza i t. d. Fonetyka stała się dziś podstawą gramatyki.

Pieśni kościelne na chór mieszany lub na 2 głosy z tow. organu opracował Kazimierz Garbusiński. (Ciąg dalszy).

IV. PIESNI ADWENTOWE.

Mel. staropolska.

20.



Mel. staropolska.

21.



Jakżeż inaczej dzieje się z równorzędną, jak mówiliśmy, muzyką! Który z absolwentów gimnazjalnych wie np. co to jest gregorjański choral, lub wokalna polifonja, ba! nawet opera! jak powstała, co to jest symfonja, sonata, symfoniczna baśń, co muzyka kameralna i t. d.? Wiem z własnego doświadczenia, jak te zasadnicze kwestje są obcemi naszej przeciętnej inteligencji. Któż z naszych absolwentów szkół średnich ma przynajmniej ogólne pojęcie o znaczeniu takiego Orlando Lasso, Palestrini, Monteverdiego, Scarlattiego, Couperina, J. S. Bacha! Coś tam słyszeli najwyżej o Haydenie, Mozarcie, Beethovenie, Wagnerze, Smetanie, Dworzaku, ale to wszystko jest tylko przypadkowe i w większej części ex privata industria. O współczesnej muzyce nie mówmy lepiej! Czyż znajomość tych to rzeczy nie należy do koniecznego ogólnego wykształcenia? Nie zaniedbuje się tym sposobem nader poważnego prądu kulturalnego właśnie w społeczeństwie i kulturze, która wskutek specjalizacji tylko w tej muzyce posiada przeciwwagę? Są wprawdzie jednostki pomiędzy nauczycielami śpiewu, którzy na własną rękę coś niecoś dodatnio

zdziałają, ale są to jednostki, a co najważniejsze, nie jest to praca systematyczna, a tu chodzi o to, aby znajomość zasadniczych faktów kultury muzycznej nie była odddaną na łaskę i niełaskę przypadku, lecz by wszyscy absolwenci szkół średnich korzystali z niej.

Cel ten można osiągnąć jedynie przez wprowadzenie w program szkolny obowiązkowo naukę o muzyce. Nie mówię właśnie „śpiew“, lecz nauka o muzyce, t. zn. ma to być przedmiot naukowy, a nie praktyczny, tak samo jak lekcja historji lub historja gramatyki. Taka to nauka o muzyce nie ma mieć na celu doprowadzenie do praktycznego wykonania muzyki, tak samo jak lekcja gramatyki nie ma na celu wychowywać poetów. Praktyczne wychowanie muzyczne musi pozostać dziedziną pracy konserwatorjów, nauka o muzyce zaś ma inteligencji wyrastającej w szkołach średnich dostarczyć zasadniczych wiadomości o głównych faktach muzyki kulturalnej. Jasnem jest więc, że nauczyciel takiej muzyki o muzyce może być tylko egzaminowany profesor szkół średnich, który jako przedmiot wykładów obrał sobie muzykologję. Wtedy dopiero stanęłaby muzyka na równi z resztą przedmiotów o ogólno wykształcającej wartości.

Może ktoś zarzuci, że ten przedmiot narazi uczniów bez słuchu na niemożliwość korzystania; ale jest to zarzut bezkrytyczny, ponieważ nauka o muzyce ma przemawiać w pierwszym rzędzie do rozumu, a w drugim dopiero do ucha. Oprócz tego trzeba wiedzieć, że aktywna muzykalność t. j. tworzenie lub reprodukowanie niema bezpośrednio nic wspólnego z pasywną muzykalnością t. j. z wniknięciem i zrozumieniem. Znane są przypadki, w których ta pasywna muzykalność jest wysoko wyrobioną, podczas gdy w tej samej indywidualności aktywna muzykalność jest wprost minimalna. Naodwrót zaś, są wirtuozi bez wszelkiej kultury literackiej i krytycznej. W szkołach średnich chodzi więc o pasywną i recepcyjną muzykalność, aby dane umysły i serca zbliżyć do przedmiotu o tak kulturalnych walorach, jakim jest muzyka.

Twierdzę oto, że taka pasywna muzykalność jest objawem ogólnym, a brak jej jest tylko tak rzadkim objawem patologicznym, organiczną wadą tego rodzaju, jak np. deltonizm w sferze optycznej. Jest ona zjawiskiem wyjątkowem i chorobliwem, z którem w sprawach ogólnych nie należy się liczyć, tak samo jak nie wchodzi w grę w programie szkół średnich uwzględnienie „matematycznie upośledzonych“. Natomiast można śmiało twierdzić, że każdy normalny uczeń ma też normalne zdolności dla muzykalności biernej i recepcyjnej. Dalej byłoby właśnie zadaniem tej to średnioszkolnej nauki o muzyce uwydatnienie tych to mniejszych lub większych zdolności muzykalnych, aby jednym dać to, co należy do ogólnego wykształcenia, a drugim ujawnić specjalny dar.

Taki to przedmiot nauki o muzyce w szkołach średnich propaguję naturalnie dla klas wyższych, w których jest miejsce dla rozszerzenia horyzontu w skomplikowanych dziedzinach ducha i kultury. Uważam, że wystarczyłaby jedna godzina tygodniowo. Nie obciążyłoby to zbytnio liczby godzin nauki. Oprócz tego należy podkreślić, że ta to nauka miałaby wielki wpływ na umoralnienie uczniów. Tu nauczyłby się uczeń najłatwiej i poznał ileż to zaparcia siebie samego, ileż to napięcia duchowego i pracy czysto fizycznej wymaga utwór muzyczny! Dla niższych klas wystarczyłby obecny tryb lekcyj śpiewu, ale połączony z elementarną nauką o muzyce. Ten to śpiew byłby w jednej godzinie obowiązkowy, a w drugiej nieobowiązkowy dla tych, którzy śpiewać nie mogą i wspólny ze śpiewem dla klas wyższych. Materjał tej nauki o muzyce składałby się w najgrubszych zarysach z następujących punktów: 1) zasadnicze formy muzycznych objawów, z krótkim wywodem psychologicznym i formalnym; celem tego stopnia byłoby doprowadzenie do rozpoznawania utworów muzycznych ze słuchu; 2) zasadnicze wiadomosci, głównie o życiu i dziełach wybitnych kompozytorów.

Nie można zaprzeczyć, że leży wielka przepaść pomiędzy wyżynami naszej współczesnej kultury, a innymi szczytami kulturalnego rozwoju. Ta przepaść staje się widoczną, jeżeli obserwuje się ogólną niechęć do coraz to trudniejszej, jak mówią, muzyki, co powoli doprowadza wielkich mistrzów kompozytorów do izolacji i odrywa ich od pnia reszty społeczeństwa. Sale koncertowe bywają coraz pustsze, a sztuka muzyczna coraz więcej niezrozumiałą. Nie można jednak obniżać poziomu sztuki, aby uczynić ją przystępniejszą dla ogółu, jest tylko jedno wyjście, wręcz przeciwne, trzeba podnieść poziom kulturalny społeczeństwa do wysokości, którą kultura muzyczna już osiągnęła. Społeczeństwo, które chce korzystać z dobrodziejstw najnowszej techniki np. elektryczności musi też umieć z nią się obchodzić, a z auta nie będzie korzystał ten, który go prowadzić nie umie, o ile nie chce być zawsze niewolnikiem szofera. Gdzież jednak rozpocząć to podniesienie społeczeństwa na wyższy poziom kultury muzycznej? Naturalnie tam, gdzie i reszta kulturalnego podboju się odbywa, w szkołach średnich.

Tłum. H. G.

Festival muzyki staro-kameralnej
w Angji, w Haslemere koło Londynu.

Pojęcie „muzyka kameralna“ łączymy zwykle z myślą o jakimś kwartecie smyczkowym Haydena lub też jednego z jego następców. Mniej jest znanem, że już dwa stulecia przed Haydenem istniała muzyka kameralna o tak wysokim poziomie artystycznym, że trudno będzie go kiedykolwiek prześcignąć. Jeszcze mniej znanem jest, że w XVI. i XVII. stuleciu uprawiano muzyką kameralną na zupełnie innych instrumentach, niżeli dziś, instrumentach, o których zaginęła już częściowo znajomość technicznego opanowania. Ośrodkiem tych instrumentów była Viola de Gamba rozmaitej wielkości.

Dziwnym zbiegiem okoliczności odbyły się w ostatnich miesiącach prawie równocześnie dwa festivale muzyki kameralnej: najnowszego i najstarszego pochodzenia. We Florencji festival współczesnej muzyki kameralnej, jako druga część odbytego już w Pradze czeskiej festivalu współczesnej muzyki orkiestralnej i prawie równocześnie od dnia 24 sierpnia do 5 września b. r. pierwszy tego rodzaju festival muzyki staro-kameralnej, poświęcony wyłącznie złotemu wiekowi Violi de Gamba i prawie zapomnianym dziś kompozytorom na zapomnianych instrumentach, pomiędzy którymi góruje J. S. Bach, urządzony w przecudnej miejscowości średniowiecznej w Haslemere koło Londynu.

Trudno mieć pojęcie o tej to prawie zapomnianej średniowiecznej muzyce kameralnej, o jej wolności kontrapunktowej, której fantazja jest główną formą artystyczną. Dopiero z końcem XIX. stulecia nastąpiło jakieś dziwne uprzedzenie do Violi, a sonaty skrzypcowe z basami zajęły ich miejsce. Później zaginęła nawet pamięć o dawniejszych instrumentach, które wszystkie powędrowały do muzeów. W każdym razie był to rozwój naturalny i ewolucyjny, czemu jednak nie przeszkadza, że ówczesna muzyka kameralna, jako taka i jako całość, jest odrębną i wysoko postawioną muzyką, która tak samo nie może

zatracić swej wartości, jak obrazy słynnych mistrzów malarstwa nie tracą wskutek późniejszego rozwoju malarstwa, a w każdym razie nie w porównaniu z dzisiejszym „futuryzmem“.

Nic dziwnego, że właśnie w Anglji zabrano się z całym zapałem do odrestaurowania tych to prawie zapomnianych pomników sztuki muzycznej, w Anglji, w której, jak wiadomo, poczucie pietyzmu dla przeszłości jest niezmiernie czułe, gdzie iście anglosaski konserwatyzm trzyma się kurczowo nawet przestarzałych obyczajów i instytucyj. W tym wypadku zawdzięczamy Anglji odkopanie prawdziwego skarbu.

Jak poniższa z festivalu korespondencja wykazuje, inicjatorem i duszą całego ruchu jest Arnold Dolmetsch. On i cała jego rodzina pracuje od szeregu lat nad wyszukaniem manuskryptów oryginalnych i partytur. Zrekonstruował on już cały szereg ówczesnych instrumentów. opanował mistrzowsko technikę ich gry, wyszkolił cały szereg uczniów i zogniskował cały ruch staro-kameralnej muzyki, wykonanej na autentycznych ówczesnych instrumentach w mieście Haslemere.

Anglja, która uchodzi obecnie za najmniej muzykalny kraj świata, nawiązuje tym sposobem do świetnej swej tradycji muzyki domowej XVI. i XVII. stulecia. Warto tu przytoczyć odnośne wspomnienia Rogera Northsa, ucznia Johna Jenkinsa, o życiu muzycznem jego pradziadka. Lord Norths — mówi — grał na sopran-violi, owej bezpośredniej pośredniczce naszych skrzypiec. Miał on też w domu organistę, zawodowego muzyka, który kształcił w muzyce nietylko rodzinę lorda, lecz i całą jego służbę. Było obyczajem rodzinnym schodzenie się trzy razy tygodniowo w celu uprawiania muzyki kameralnej. Czasem odbywał się taki koncert na świeżem powietrzu, w lesie. Przy dostatecznej ilości grających, t. zn. przy udziale conajmniej sześciu viol, popisywano się „poważną“ muzyką. której trudności już czysto techniczne muszą wprowadzić w podziw.

W całości odbyło się w Haslemere przy Londynie dwanaście koncertów, z tego cztery poświęcone muzyce angielskiej, cztery J. S. Bachowi, po jednym Haydenowi i Mozartowi, a reszta, jeden koncert francuskiej, a jeden włoskiej muzyce kameralnej. Z instrumentów grano na lutni, a zwłaszcza na t. zw. flute á bec, na całej „rodzinie“ viol, więc: sopran, alt, tenor, bas (Viola de Gamba) i Violon (kontrabas viola), na całej „rodzinie“ violinów wraz ze skrzypcami tenorowemi, Viola d'Amore, cembalo, Virginal, Clavichord, organy.

Dzięki nadzwyczajnej uprzejmości komitetu organizacyjnego, względnie Sekretarjatu, posiadamy następujący szczegółowy opis tego to uwagi godnego festivalu, na którym to nie mogliśmy być obecnymi, mimo specjalnego zaproszenia dla redakcji naszego pisma, wskutek trudności paszportowych.

* * *

Pod kierownictwem Arnolda Dolmetscha, proroka i myśliciela równocześnie, odbyło się dwanaście koncertów muzyki kameralnej XVI—XIX stulecia, trwające od poniedziałku 24 sierpnia aż do soboty 5 września 1925 r. w hali muzycznej w Haslemere. Był to czas prawdziwych objawień ducha, skierowany przeciw generacjom filistrów, obłudników i materjalistów. Przemawiał genjusz Arnolda Dolmetscha, niestrudzony jego wysiłek w walce przeciw wszelkiego rodzaju humbugowi. Okazała się cała wielkość tego nauczyciela i mistrza metody, który tak samo wpływa na 5-letnie dziecko, jak i 50-letniego mężczyznę i przemawia im niemniej do serca, jak i rozumu, którego nie tylko własna rodzina uwielbia, ale i całe otoczenie i każdy ktokolwiek go pozna, stając się jego entuzjastycznym zwolennikiem, chociaż niejeden zbliżył się do niego, by zaprzeczyć lub przeszkodzić. Arnold Dolmetsch jest jednak równocześnie niezrównanym artystą wykonawczym, który opanował wszystkie starożytne i nowoczesne instrumenta, ale, co więcej, on konstruuje i naprawia i ulepsza sam wszystkie instrumenta, umie z niezrównaną precyzją wykryć każdy błąd, odkryć nowe tajniki, przedewszystkiem jednak na lutni (flut á bec), ale tak samo i na klawikordzie, na harfie, na violach, a nie na końcu na samych nawet skrzypcach, na których gra, jak nikt drugi na świecie.

Festival zmienił się na prawdziwą biesiadę anielską. Już samo Haslemere jest istnym rajem na ziemi, w którego samem nazwisku dźwięczy muzyka i symbolizuje się ślub przyrody ze sztuką.

Program festivalu został tak ułożony, że pozwolił ogarnąć całe bogactwo angielskiej i kontynentalnej muzyki starokameralnej. Danem nam było zaglądnąć w skarbiec, którego piękno i urok olśniewa, wydobycie i wykorzystanie którego zostanie jednak zadaniem przyszłości. Już sam J. S. Bach — ileż to jego sztuki zaginęłoby bez Dolmetscha na zawsze! A był to przecież czarodziej, który, jak Dante, czego dotknął, zmieniał w piękno, który, jak on, umiał znieść, bez oślepienia, urok rajskiej atmosfery, a przecież później wrócić w ociężałe sidła ciała. Cztery wieczory były mu poświęcone i słyszano tu niejedną rzecz, ale graną dotychczas na fałszywych instrumentach i fałszywie interpretowaną. Jako wykonawca wprowadzał w szczery podziw młodziutki synek mistrza, prawdziwe cudowne dziecko, które z taką maesterją opanowało technikę harpsychordu, że trudno pomyśleć o doskonalszem cieniowaniu, bujniejszych kolorach, więcej rytmicznym a przecież błyskotliwym sposobie gry passażów. Nigdy nie da się zapomnieć inauguracyjnego koncertu Bacha D-minor dla harpsichordu lub porywającej pierwszej partity „Cinquieme Concert“ Jeana Philippe Rameau, granych przez drugiego, 19-letniego syna Dolmetscha, wszystko z pamięci. Po raz pierwszy grano „Szósty Brandenburski Koncert“ Bacha, dokładnie według jego wskazówek, t. zn. przy akompanjamencie tylko czterech instrumentów, a to: dwóch Viol de Gamba, violonu i harpsychordu. Klawikord, na którym grano podczas koncertu, budował własnoręcznie mistrz Dolmetsch i był to istotnie instrument niezrównany tak pod względem dźwięczności, jak i wyrazu. Był to instrument zdolny tak samo do uwydatnienia niezmiernej delikatności w „preludjum do Drugiej Księgi Czwartej Suity“ Bacha, jak i do kolosalnej architektury „Chromatycznej Fantazji“. Samego mistrza podziwiano przy grze na lutni włoskiej z r. 1595, przy akompanjamencie swej córki Cecylji, śpiewającej przecudną pieśń Anny Boloyn i Henryka Laves „The Lark“, którą to pieśń dyktował Papys służącej swej żony, gdy z nią 10 sierpnia 1667 r. jechał do miasta na zakupy.

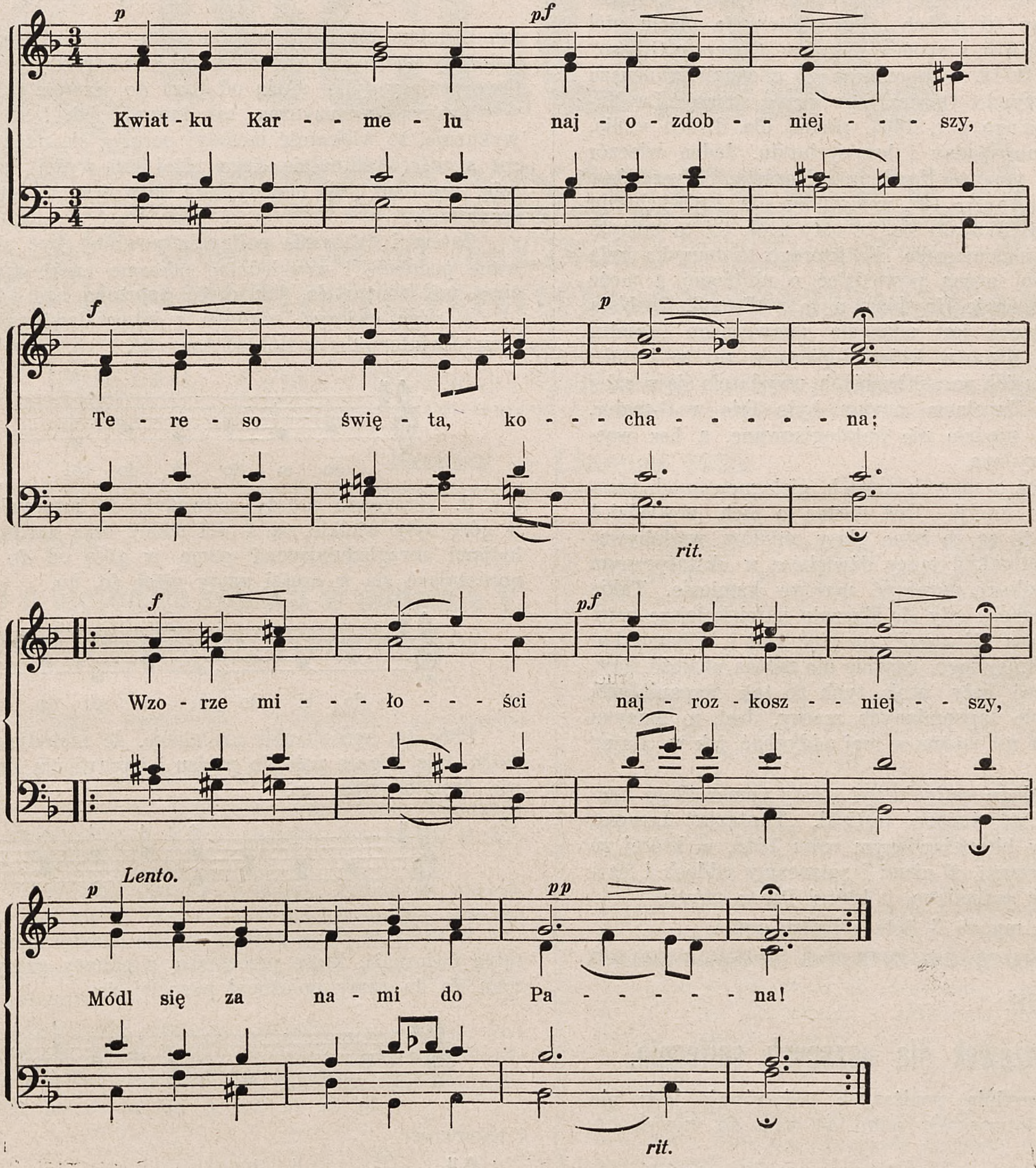
Cała piękność gry na Violach de Gamba uwydatniła się w odtworzeniu Bachowskich sonat przez żonę mistrza. Jako solowy instrument olśniewał słuchaczy przy odtworzeniu przecudnych „Dievinsions“ Simpsona z r. 1659. Przy tej sposobności należy nadmienić, że chociaż każdy członek rodziny Dolmetschów jest mistrzem na jednym z instrumentów, to mimo to gra również dobrze na kilku innych instrumentach, albowiem Dolmetsch jest zdania, że specjalizacja wyłącznie na jednym instrumencie zabija duszę muzyki. Ta dusza tkwi we wszystkich instrumentach razem i kto zna tylko jeden instrument, nie może jej wydobyć.

Olbrzymie bogactwa muzyki francuskiej od r. 1530—1742 przedstawiono począwszy od wyboru niewyczerpanego

Chór mieszany.

Pieśń ku czci św. Teresy od Dzieciątka Jezus.

Andantino. *Ks. Fr. Walczyński,* op. 192, b.



Kwiatku Karmelu najozdobniejszy,
Tereso święta, kochana,
Wzorze miłości najrozkoszniejszy,
Módl się za nami do Pana!

Uproś nam cnotę Bożej miłości,
Ducha pokory i męstwa,
Do odniesienia nad duchem złości
Ostatecznego zwycięstwa.

Ufni, że spełnisz nasze życzenia,
Tereso święta, kochana,
Cześć Ci składamy i dziękczynienia,
Módl się za nami do Pana!

Byśmy złączeni z Tobą w wieczności,
Boga serdecznie chwalili,
A póki żyjem w tej doczesności,
Wiernie Mu wszyscy służyli. Amen.

i niezgłębionego Marin Marais, a który pisał wyłącznie dla Violi de Gamba. „Basse Danse" wydany jest wprawdzie przez P. Atteingnatte'a w r. 1530 w barbarzyńskiej interpretacji, ale jako taki jest niezawodnie o 100 lat starszy. Na harpsychordzie odtwarzał „Suitę Nr 23" Francois Couperin'a sam Dolmetsch, grając z oryginalnej kopji na instrumencie o sześciu pedałach, który to instrument sam skonstruował i rozwinął.

Jedno stulecie włoskiej muzyki kameralnej przedstawiono począwszy od dwóch „Galliardów" dla pięciu viol Trabaci'ego z r. 1615, a skończywszy na „Concerto Grosso" Correli'ego z r. 1712, komponowanego z okazji jubileuszu św. Piotra w Rzymie. Oprócz tego grano sonatę „La Marinona" Legrenzi'ego z r. 1664, pisaną dla dwóch violin, jednej violi, tenor-violiny i harpsychordu. Jeden wieczór poświęcony był muzyce Haydena i Mozarta. Słyszeliśmy cudowne „Concerto Nr 13" w C-maior dla harpsychordu wraz z orkiestrą. Okazało się, że cały urok tej to muzyki leży właśnie w instrumencie, dla którego ta muzyka była pisaną. To samo można powiedzieć o ulubionej a może najpiękniejszej sonacie Haydena, a to w E-moll. Osobistą zasługą Dolmetscha jest odkrycie pierwotnego kształtu sonaty A-maior Mozarta, która dopiero w tej to formie, wydobytej po długich poszukiwaniach, uwydatnia się w całej swej piękności. Zupełnem novum było Trio w G-maior, nieznane dzieło, nigdzie nie katalogizowane, a bez wątpienia dzieło Haydena.

Nareszcie coś o samych violach, pielęgnowanych przedewszystkiem w Anglji. Cóż można o nich powiedzieć innego, jak to, że są to istne głosy aniołów, wydobywające się w sześciorakiej tęczy dźwięków w ekstatycznym kontrapunkcie, zdolne poruszyć martwe kamienie. Takie oto miało się uczucie, gdy się słyszało najpiękniejsze ustępy Johna Jenkinsa „Fantazji" na pięć viol i Wiliama Lawesa, sto lat późniejszego. Istotnie nie można znaleźć słów, aby wypowiedzieć cały urok tych to tak wspaniałych, a przecież prawie zapomnianych rzeczy. Jest to muzyka tak eteryczna, że nie można w niej oddychać, jak w „Raju" Dantego.

Szczytem całego festivalu był szósty numer 12-go koncertu, którym zakończono festival, „Fantazja" Lawesa, komponowana w błogosławionym roku 1640, w której to czujemy się oderwani od ziemi i zatracamy oddech i istotnie przeżywamy przemianę, o której Dante mówi:

L'Amor che muove 'l Sole e l'altre atella.

FELIKS SACHSE.

Kilka wskazówek dla uczących solfeggia.

Myślą przewodnią poniższych wskazówek jest: nie należy ćwiczyć interwałów tylko od tonu *do* wzwyż



ani nawet używać w nauce solfeggia melodyj opartych na gamie od tonu *do* wzwyż



jak to poleca wiele podręczników solfeggia, ale przyzwyczajać uczniów do trafiania wszystkich interwałów położonych poniżej *do* od wszystkich leżących powyżej tonu *do* i naodwrót.

Trudność, na jaką się uczeń natknie przy odśpiewaniu następującej naprzykład



lub podobnej melodji przy miejscu oznaczonem × (ton położony poniżej *do*) dowodzi, jak jednostronny jest system, faworyzujący tylko gamę od tonu *do* wzwyż.

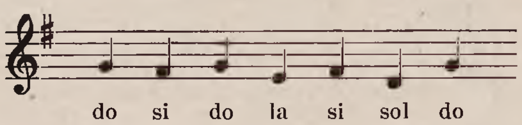
Twórczość muzyczna, tak ludowa, jak i artystyczna, wykazuje, że większość melodyj porusza się między tonem *sol* a *sol* (ewentualnie sięga niżej lub wyżej), a *do* jest osią, centrem tych melodyj. (Z łatwością to każdy sam sprawdzi!).

Zatem i ćwiczenia solfeggia powinny być skonstruowane podobnie i uwzględniać taksamo część gamy położoną pod tonem *do*, jak część położoną nad tonem *do*.

A więc ćwiczyć narówni z interwalami w górę od tonu *do* interwale w dół od tonu *do*



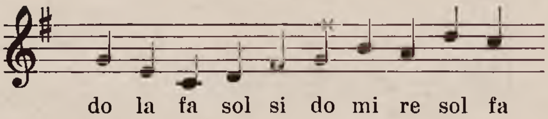
i t. d. (przyczem należy zauważyć, że interwale, które w górę były wielkie, są w dół małe), oraz narówni z melodjami uwzględniającemi gamę w górę od *do* melodje poruszające się w części gamy niżej *do*, np.



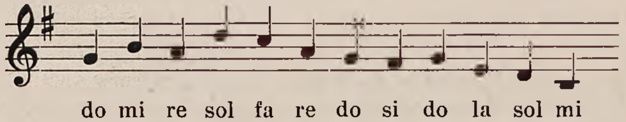
Przy tej sposobności nadmienię, że melodje tego rodzaju dają bogate pole do popisu i wprawienia się w śpiewie dwugłosowym, np.



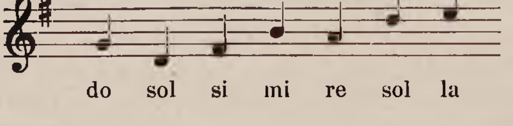
W dalszym ciągu ćwiczeń będzie pożytecznem używać takie ćwiczenia, które przechodzą z połowy gamy poniżej tonu *do* do gamy położonej powyżej *do*



i naodwrót:

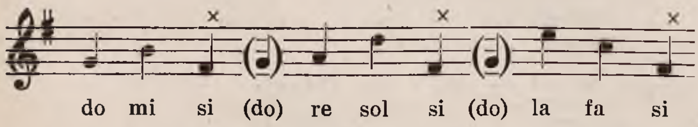


Przyczem przejście z jednej części gamy do drugiej powinno następować za pośrednictwem tonu *do* (×) tylko w piewszych ćwiczeniach, a w następnych powinno być uskuteczniane zupełnie swobodnie, np.:

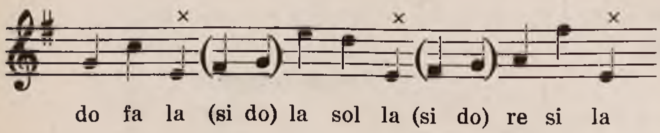




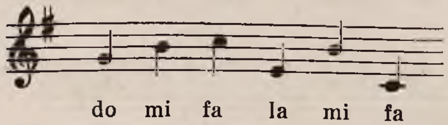
W końcu można wprawiać ucznia do trafiania każdego tonu ponad tonem *do* z każdego tonu popod *do* i odwrotnie i to układając ćwiczenia systematycznie tym sposobem, by najpierw nauczyć trafiać od każdego tonu górnej części gamy ton *si* dolnej części, np.:



i t. d., przyczem ton *do* rozwiązujący *si* (w nawiasie) używa się dla ułatwienia tylko w pierwszych ćwiczeniach, a następnie opuszcza; a dalej od każdego tonu górnej części gamy trafiać ton *la* dolnej części, np.:



(gdzie tonu *si do* używa się dla ułatwienia tylko w pierwszych przykładach), później od każdego tonu górnej części gamy ton *sol*, *fa*, *mi* i t. d. dolnej części, aż wreszcie dochodzi się do ćwiczeń, gdzie z każdego tonu każdy się trafia, np.:



Kiedy uczeń będzie miał zupełną pewność w intonowaniu wszystkich (diatonicznych) tonów, położonych powyżej i poniżej tonu *do*, będzie jego słuch względny (relatywny) już na tyle pewny, że pojmie każdy uderzony (diatoniczny) ton jakiejkolwiek (wysokiej czy niskiej) oktawy i potrafi go określić.

Stosując tę metodę w dalszym ciągu nauki (przy chromatyce) — można dojść do dość imponującego wyniku, że uczeń potrafi — mając jeden ton — określić i rozpoznać każdy uderzony ton klawiatury.

Sprawę rozwoju poczucia harmonji ucznia pominąłem tu zupełnie.

Zawiadomienie.

Powodując się zwyżką kosztów naszego wydawnictwa, pochodzącą z podwyższenia ceny papieru, robocizny, opłat pocztowych i powiększenia objętości treści każdego numeru, ustalamy na r. 1926 następujące ceny prenumeraty:

rocznie 7 złotych
półrocznie 4 złote

płatne z góry na początku roku, lub każdego półrocza. Abonament rozpocząć można tylko od Stycznia lub Lipca

Poszczególnych Nrów pisma nie sprzedaje się, tylko jako całość w abonamencie. — W następnym numerze załączymy czeki P. K. O. Nr. 400.883 do uskutecznienia opłaty na rok następny.

Nowe Wydawnictwa.

MESSA „MATER INVIOLATA“, O. Bernardino Rizzi. Kraków, nakładem wydawnictwa „Muzyka i Śpiew“.

Z dziedziny kompozycji oryginalnej ukazuje się w Polsce obecnie dzieł bardzo mało, choć napewno bardzo ich wiele ukrywa się wstydliwie w tekach. Popyt na utwory poważne mały, a rozrzutność kompozytorów nie liczących się z tem, czy nakład pokryje się sprzedażą też w ostatnich czasach osłabła. Z prawdziwem zadowoleniem widzi się więc każdy śmiały krok w tej nierównej walce zapalonego autora z obojętną publicznością. Ostatnio wydał mszę trzy głosową znany w Krakowie O. Bernardino Rizzi, Włoch z pochodzenia, Polsce bardzo oddany i dla Polski gorliwie w pedagogji muzycznej pracujący. O. Rizzi jest obecnie w okresie poszukiwania nowych dróg muzycznych, pod autosugestją wprowadzania całkiem nieznanych środków wyrazu, śmiałej harmonji i stylu odpowiadającego dzisiejszemu pulsowi życia o melodji rwanej, niespokojnej, ciągle odświeżającej się, o rytmice zmiennej, nie dającej uchu oprzeć się o dłuższe używanie piękna melodji. Jeśli porównamy dawniejsze utwory autora, wydane jeszcze we Włoszech, z obecnemi, w Polsce drukowanemi, to wydaje się, że ziemia nasza podziałała na konserwatywnego mieszkańca Italji buntowniczo, rewolucyjnie, bo niema już tego spokoju pseudoklasycznego w guście polifonistów rzymskich 16-go stulecia, ani harmonji utrzymywanej w granicach umiaru czcigodnego, natomiast w nowych utworach pełno „plam harmonicznych“, niezwiązanych ze sobą, luźnie postawionych, a fraza melodyjna składa się z króciutkich motywików, jakby stworzonych bez wysiłku, ale też i bez głębszego natchnienia. Ostatnia praca utalentowanego Franciszkanina ze względu na swą treść może nie daje nadmiaru niespodzianek nowoczesności w harmonji, rytmice i melodji, ale też daleką jest od takich np. „Canzoni madrigalesche“ wydanych w Padwie, w których gromadzą się charakterystyczne zalety. O. Rizziego, umiejącego wiele i „mającego coś do powiedzenia“ w dziedzinie u nas leżącej prawie odłogiem, t. j. w muzyce religijnej. Z tem wszystkiem jednak witamy nową mszę jako świadectwo talentu ciągle płynnego, żyznego, a wśród innych w Polsce powstających dzieł treści religijnej jako najpoważniejsze.

Bolesław Wallek - Walewski.

„WYBÓR KOLĘD POLSKICH“, Stanisław Burkath, op. 12, (I — XII) w transkrypcji na fortepian. Układ koncertowy. — Nakładem księgarni św. Wojciecha w Poznaniu.

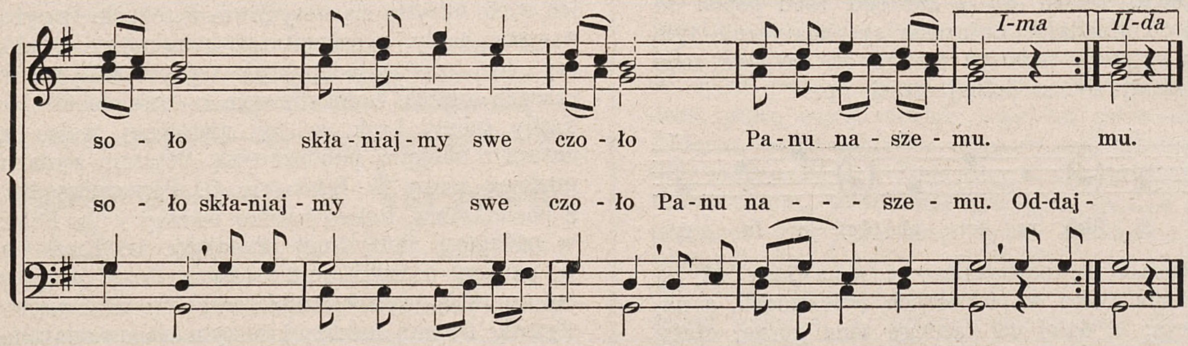
Zeszyt ten zawiera 12 kolęd, mianowicie: 1. Anioł pasterzom mówił. — 2. Gdy się Chrystus rodzi. — 3. Lulajże Jezuniu. — 4. Przybieżeli do Betleem pasterze. — 5. Jezus malusieńki. — 6. W żłobie leży. — 7. Pasterze mili. — 8. Mędrcy świata. — 9. Wśród nocnej ciszy. — 10. Jakaż to gwiazda. — 11. Pasterze drzemali. — 12. Bóg się rodzi.

Wbrew istniejącej zasadzie przy kompozycjach kolędowych lub pastoralnych, że kolędy jako powstałe w prymitywie muzycznym dawnych wieków, powinny zachować dawną swą cechę prymitywu, wybór kolęd opracowanych przez p. Burkatha, odstępuje zupełnie od tej zasady. — I zupełnie słusznie.

Dzisiejsza technika instrumentów muzycznych pozwala na to, aby kompozytor swą myśl twórczą wyraził tak, jak ją pojmuje, artystycznie i subtelnie pięknie ją wypracował. Tą też myślą wiedziony, ujął p. Burkath klejnoty naszej literatury pastoralnej, kolędy polskie, w piękną oprawę, złożoną z bogatej ornamentyki dźwięków, akordów i passaży, umiejętnie i ze smakiem dobranych, jako towarzyszenie melodjom kolędowym.

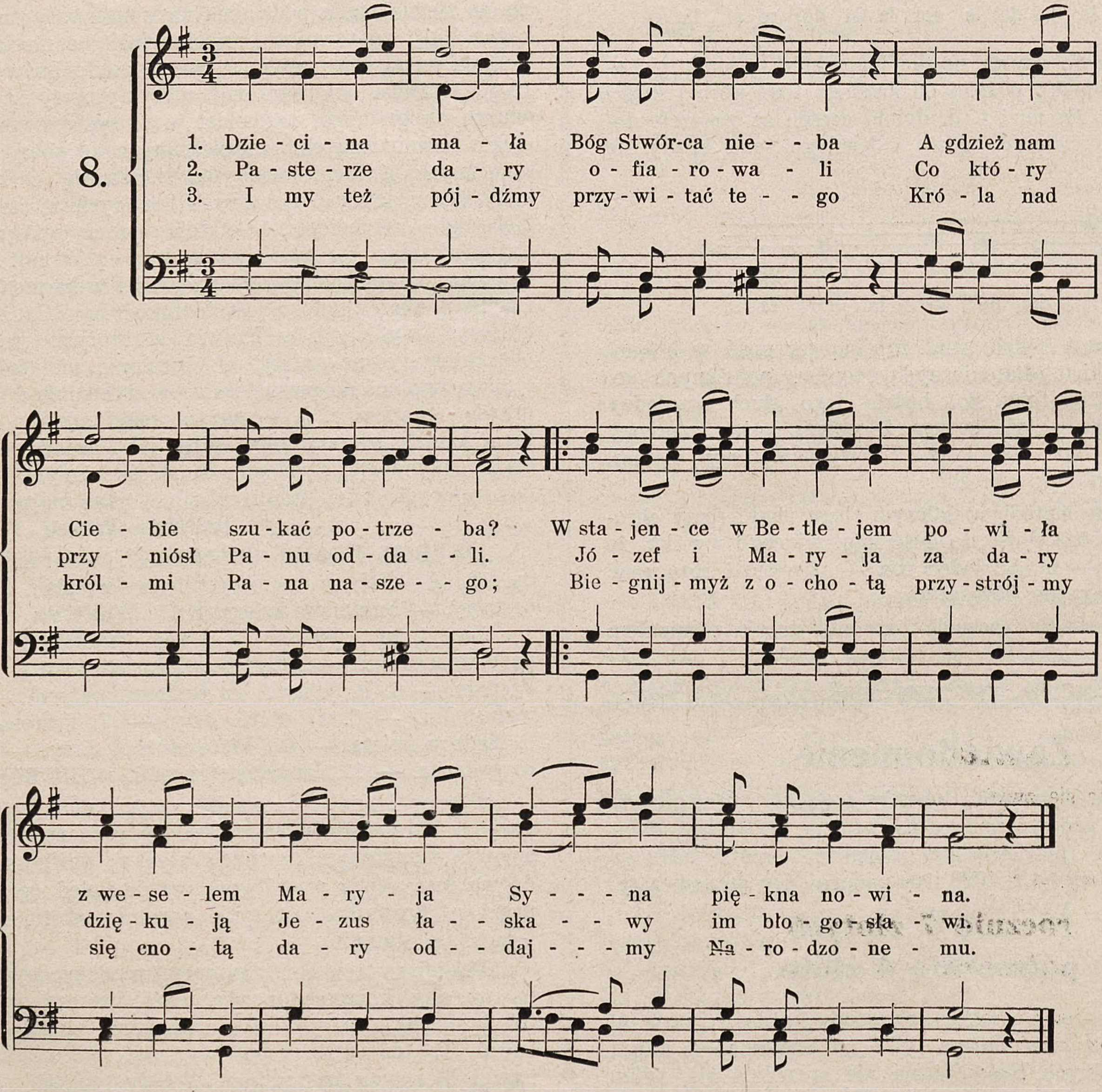
Mało znane kolędy na chór męski

opracował Ks. Dr ANTONI CHLONDOWSKI. (Ciąg dalszy)



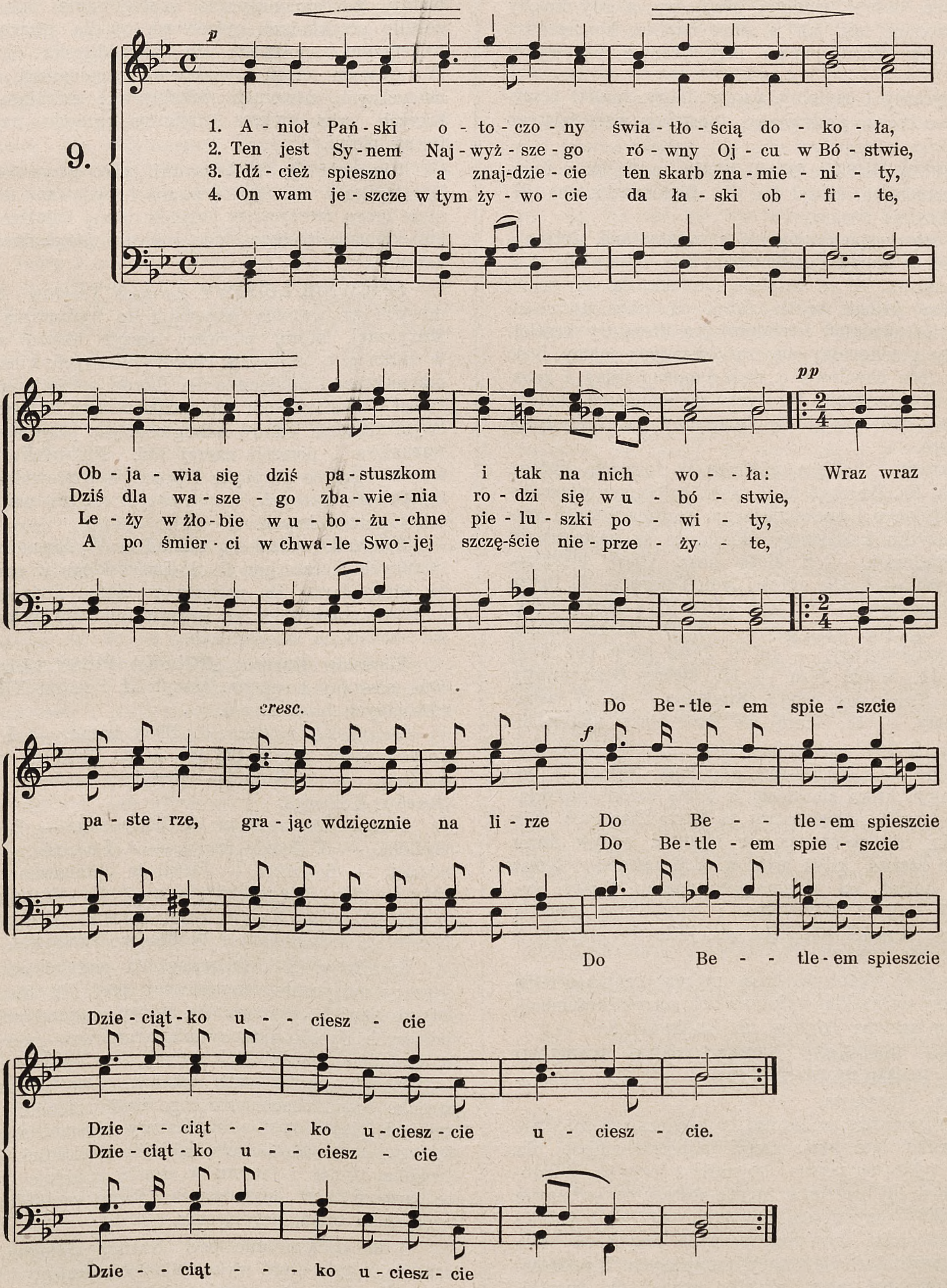
Dziecina mała.

Kolęda ludowa.



Anioł Pański.

Jan Kaszycki.



Kompozycje te do kościoła się nie nadają. W salonach natomiast powinny one zająć pierwsze miejsce, gdyż im się to słusznie należy. — Układ fortepianowy jest trudniejszy i wymaga dobrej techniki grającego, a gdy kolędy zostaną wykonane tak, jak je autor napisał, koncertowo, stanowić mogą rodzaj popisu artystycznego dla wykonawcy.

Druk wyraźny i czytelny, papier dobry, format zeszytowy, a zatem bardzo praktyczny, dopełniają wartości tego dzieła.

„PIEŚNI ZA DUSZE ZMARŁYCH" na 1 głos z organami lub harmonjum, ułożył Ks. Fr. Walczyński, op. 127. Tarnów, nakładem autora.

Bardzo często spotykamy się z zapytaniami, dotyczącymi nowości z muzyki kościelnej, lecz odpowiedź jest zawsze jednakowa, że te ostatnie nie ukazują się wcale. Nie od rzeczy jednak będzie, jeżeli od czasu do czasu zrobimy pewien przegląd istniejącej już literatury kościelnej, a wtedy przekonamy się, że dzieł tych mamy ilość dostateczną, lecz chwilowo o nich zapomnieliśmy i przestaliśmy je wykonywać. Do tych zapomnianych należy także zeszyt „Pieśni za dusze Zmarłych" Ks. Franciszka Walczyńskiego.

Na pięknym i dobrym papierze w formacie dużego zeszytu wydał Ks. Walczyński 15 pieśni żałobnych własnego układu melodyjnego i harmonicznego, przeznaczonych wyłącznie do użytku kościelnego. Pieśni te są następujące: 1. Bądź miłosierny. — 2. Boże nasz, Ojcze łaskawy. 3. Chryste Jezu. — 4. Dla miłości ludu Twego. — 5. Dusze co z tej doczesności. — 6. Jezu przez Twą srogą mękę. 7. Jezu w Ogrojcu mdlejący. — 8. O Matko litości. 9. O Boże przedwieczny. — 10. O Jezu! przez pot Twój krwawy. — 11. Słodki Jezu. — 12. Święty Boże, święty mocny. — 13. Święta jest myśl i zbawienna. — 14. W łaskawości niepojęty. — 15. Zmiłuj się Boże Ojcze nad nami.

W pieśniach tych zauważamy wielki i poważny nastrój, głęboką modlitwę, spotęgowaną akordami pięknej a poważnej harmonji, która zlewa się w jedną całość odpowiadającą danej chwili, nabożeństwu za dusze Zmarłych. Tak ułożone pieśni nie zestarzeją się nigdy i wpływ czasu nie zdoła ich zatrzeć, gdyż myśl w nich zawarta i temat ich oparty został na dogmatach naszej Wiary św. i w równej linji z odwieczną i niezmienną prawdą głoszoną przez Kościół katolicki, przejdzie do przyszłych wieków.

Pieśni te jako wyborową literaturę muzyczno-kościelną polecić możemy wszystkim wykonawcom muzyki kościelnej. Do nabycia u autora: Tarnów, ul. Kapitulna 6.

Mieczysław Surzyński: „STRESZCZONY WYKŁAD POLIFONJI I FORM MUZYCZNYCH". — Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa.

Mała to wprawdzie broszurka, bo zawierająca zaledwie 30 stronic druku, lecz pełna treści najpotrzebniejszej dla każdego, kto tylko ma pewną styczność z muzyką. Wiadomości zawarte w tej broszurce, oparte zostały na podstawie programów szkół muzycznych, a wyłuszczone najdokładniej w formie wiadomości encyklopedycznych przynoszą wiele światła o kontrapunkcie i formach muzycznych. Z podręcznika tego skorzystać mogą nietylko uczący się muzyki, lecz i nauczycielstwo przygotowujące się do egzaminów z muzyki i całe rzesze osób muzykalnych, którym brak podobnych wiadomości nie pozwala orjentować się przy słuchaniu koncertów.

Na wstępie podaje broszurka wiadomości o polifonji w ogólnym zarysie, przechodzi potem do szczegółów: kontrapunktu. Pięć gatunków kontrapunktu omówionych zostaje krótko, a treściwie, poczem przychodzi pod rozwagę kontrapunkt wielogłosowy, podwójny, w oktawie, decymie i duodecymie, oraz kontrapunkt swobodny. Kontrapunktyczne szeregowanie nut objaśnione zostało przykładami cyfrowemi, co dla uczącego się jest najlepszym sposobem do zapamiętania i orjentacji. W dalszym ciągu znajdujemy wiadomości o formach muzycznych, utworach wokalnych i wokalno-instrumentalnych, oraz wykres graficzny rozwoju trzyczęściowej formy pieśni.

Ukazaniu się tej broszurki tylko przyklasnąć należy, gdyż tylko w ten sposób pisane i wydawane dziełka przynieść mogą rzeczywisty pożytek naszej kulturze muzycznej i niekłamaną zasługę około rozwoju muzykalności naszego narodu.

ŚPIEWNIK LUDOWY. Związek Teatrów i Chórów Ludowych we Lwowie, przystąpił do wydawania Bibljoteki Muzycznej, której pierwszy zeszyt ukazał się właśnie w druku p. t. „Śpiewnik chórów ludowych. Pieśni religijne, patrjotyczne i żołnierskie dla chórów początkujących; opracował Feliks Rybicki". Śpiewnik zawiera 32 utworów w łatwym układzie jedno i kilkugłosowym, przystosowanym do warunków i potrzeb naszej wsi. Niewątpliwie śpiewnik znajdzie gorące przyjęcie i poparcie pracowników i towarzystw oświatowych, w pierwszym rzędzie nauczycielstwa szkół powszechnych.

Śpiewnik ukazał się nakładem Wydawnictwa książek szkolnych Kuratorjum O. S. Lwowskiego w cenie 1.50 zł. za egzemplarz. Do nabycia w biurze Związku Teatrów i Chórów Ludowych we Lwowie, ul. Mickiewicza 26, oraz we wszystkich księgarniach.

Stanisław Kazuro: „POLSKA PIEŚŃ LUDOWA", na chór mieszany à capella. Zeszyt XI. i zeszyt XII, w dwóch oddzielnych broszurkach.

Zeszyt XI. zawiera: 1. Biały baran. — 2. Zwierzęce gospodarstwo. — 3. Skody. — 4. Pieśń o świniach. — 5. Zając — 6. Kura. — Pieśni te wybrane zostały ze zbiorów Kolberga.

Zeszyt XII. zawiera: 1. Sołtysowa. — 2. Oj matula myślała. — 3. Jedzie Jasio. — 4. Po rosie. — 5. Jabłoneczka. — 6. Orka. — Pieśni te opracowane zostały ze zbiorów Mira (Gajewskiego), z okolic Mazowsza, Lubelskiego, Pomorza, Kujaw, ziemi Płockiej i Krakowskiej. — Nakład G. Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

Zasłużony na polu pracy dla pieśniarstwa ludowego i pracy muzyczno-pedagogicznej, prof. St. Kazuro, darzy nas co pewien czas coraz to nowymi opracowaniami pieśni ludowych. Sposób opracowania, gruntownie zastosowany do potrzeb śpiewających, tak z punktu melodyjności, jak i metodycznego prowadzenia głosów, zasługuje na wszechstronne rozpowszechnienie tego wydawnictwa. W opracowaniach pieśniowych prof. Kazury nie można znaleźć nic takiego, coby miało cechę jakiejś naleciałości obcej, pieśń swojska, prosta i szczera w słowie, znajduje odpowiednik w harmonicznem opracowaniu, które kwalifikuje kompozycję jako całość artystyczną.

O ile opracowanie prof. Kazury zasługuje na pełne uznanie, o tyle część wykonania technicznego drukarskiego dla tych pieśni pozostawia wiele do życzenia. Druk litograficzny brudny i zamazany, zwykły zakładom warszawskim czyni wysoką ujmę pracy prof. Kazury, która powinna dla swej wartości otrzymać lepszą i godniejszą szatę wykonania. Czyż w tem co dziwnego, że niektórzy nakładcy drukują dalej polskie kompozycje w Lipsku lub Berlinie, gdzie wykonanie druku nutowego jest w całem tego słowa znaczeniu wytwornem, w przeciwieństwie do krajowego

przemysłu, szczególnie w Kongresówce, która od czasów caratu nie postąpiła w niczem naprzód, prócz śrubowania coraz to wyższych cen za robociznę.

Na domiar wszego złego, na drugiej stronicy okładki zeszytu XI i XII. znajdujemy następującą notatkę: „Odpis partytury, jakoteż poszczególnych głosów wzbroniony“. — A zatem nakładca wyraźnie chce zmusić kupującego, aby kosztem swego wzroku popierał taką tandetę drukarską. Nie można też dopatrzeć się w tej uwadze jakiegoś i praktycznego celu i skutecznej egzekutywy, chyba że firma nakładowa sprzedając poszczególny egzemplarz pieśni, dołączy do niego policjanta, aby pilnował zastrzeżonego prawa nakładcy.

Tymi sposobami jednak nie dojdziemy nigdy do celu. Dać towar dobry i tanio, a wtedy nie opłaci się nikomu ślęczeć nad przepisywaniem nut, tylko zakupi sobie tyle egzemplarzy ile będzie mu ich potrzeba. Obejdzie się też bez zastrzeżeń co do przepisywania, zaoszczędzi się wzroku śpiewającym, a samo wydanie nie przyniesie ujmy tak poważnej pracy, jaką nas darzy prof. Kazuro.

Fr. Chopin: „BALLADES“. Oeuvres complètes pour Piano. — Revision par. A. Michałowski. Nr. 8. Edition Gebethner et Wolff. — Warszawa.

Zeszyt ten zawiera: Balladę op. 23, g-mol; Balladę op. 38, F-dur; Balladę op. 47, As-dur; Balladę op. 52, f-mol.

Fr. Chopin: „IMPROMTUS“. Oeuvres complètes pour Piano. — Revision par A. Michałowski. Nr. 9. Edition Gebethner et Wolff. — Warszawa.

Zeszyt ten zawiera: Impromptu op. 29, As-dur; Impromptu op. 36, Fis-dur; Impromptu op. 51, Ges-dur; Fantasie-Impromptu op. 66, cis-mol.

Do szeregu wydawnictw mistrzowskich dzieł Chopina przybywają nam dwa nowe wydania Fantazyj i Improwizacyj, opracowane i przygotowane do użytku pianistów przez A. Michłowskiego. W samej rzeczy, wymienione powyżej utwory nie są żadną nowością, gdyż utwory te publikowane były już niejednokrotnie, pojedynczo lub zbiorowo w wydaniach tak skromnych, jak i luksusowych. Mimo tego, na oba te wydania, opracowane przez A. Michałowskiego, zwrócić należy baczniejszą uwagę interesowanych.

Dotychczas studjujący grę fortepianową, gdy rozpoczynał ćwiczenia Chopinowskich kompozycyj, spotykał się zaraz na wstępie z trudnościami, wynikającemi tak z techniki palcowania, jak i interpretacji poszczególnych fraz utworu. Oczywiście trudności te, powstające z braku odpowiednich wskazówek lub objaśnień, odbierały niejednemu z grających ochotę do mozolnych studjów, z uszczerbkiem dla naszej kultury i sztuki narodowej. Oddać utwór tak, jak to zrozumiał sam twórca, może nastąpić tylko wtedy, gdy grający poza dobrą techniką palców, wniknie głębiej w istotę kompozycji, którą chce odtworzyć. Trzeba zatem być także, choć w małej części i znawcą Chopinowskiej muzyki.

Kompozycje Chopina, wydawane dotychczas przez firmy niemieckie, prócz wiernie i czysto odbitych nut i pasaży, nie posiadały żadnych objaśnień, potrzebnych do należytego wykonania utworu.

Tym wszystkim niedomaganiom, tak natury technicznej, jak i istoty samej kompozycji, kładzie kres wydawnictwo Gebethnera, o którym obecnie jest mowa.

Już na wstępie zauważamy, że tak ballady, jak i improwizacje opracowane zostały według nowoczesnych wymagań podagogji fortepianowej, tak poszczególne akordy, jak i biegniki opatrzone zostały cyframi, według których grający odpowiednio układa swe palce. Prócz tego znaki dynamiczne i pedałowe w najdrobniejszych szczegółach podane, wskazują grającemu drogę do należytego wykonania kompozycyj.

Niezależnie od znaków i palcowania na wstępie podaje wydawnictwo objaśnienia o każdym utworze z osobna, o jego treści i nastroju, a wreszcie podaje szereg uwag koniecznych do poprawnego i z uczuciem odegrania utworu.

Te wszystkie szczegóły objaśniające, pomieszczone w obu tych zeszytach, stanowią materjał nowy, dotychczas jeszcze nigdzie nie wprowadzony w życie, a jednak tak bardzo pożądany. Kto tylko zapozna się bliżej z treścią wymienionych dzień, ten nie będzie potrzebował wsłuchiwać się, jak ten lub ów interpretuje kompozycje Chopinowskie, gdyż sam wyrobi sobie smak artystyczny, na podstawie którego znajdzie sposób do odtworzenia utworu w myśl jego mistrza.

Wydawnictwo to, jako jedno z doskonałych, polecić możemy wszystkim pianistom i pianistkom.

„DEUX PRELUDES TRISTES“ pour piano, par Louis Wawrzynowicz, op. 20.

Z pierwszego wejrzenia na tytułową stronicę kompozycji, ozdobioną podobizną obrazu Boclina, odnosimy wrażenie, że mamy do czynienia z poważniejszą pracą muzyczną. Ale to tylko złudzenie.

Spojrzawszy do wewnątrz zauważamy, że prócz tytułowego określenia „Préludes tristes“, cała kompozycja przedstawia rzeczywiście smutny obraz tej „roboty“. Zagadką pozostanie nierozwiązaną, co mogło spowodować nakładcę do wydania tego opusu drukiem, skoro kompozycja ta nie posiada nic takiego, coby przemawiało za koniecznością jej publikacji. Naogół mówiąc, preludja bez melodyj, przeładowane kakofonicznemi akordami, rzucanemi to w lewo to w prawo, bez ładu i składu, mszczą się na niewinnym fortepianie, ku strasznej udręce wykonawcy i słuchacza.

Takich kompozycyj, o zachęcających tytułach napotkać można bardzo wiele w handlu księgarskim. Podobno ma to być nowy sposób pojmowania i wyrażania „sztuki“ muzycznej, niczem nie krępowanej, której ocenić nie potrafi żaden zdrowo myślący umysł. — Jedną jednak ma dobrą zaletę ów opus, że wydrukowany na dobrym papierze, znakomicie się nadaje do zawijania wartościowych wydawnictw w księgarni.

Henryk P.

Zaproszony przez Redakcję naszego pisma

Ks. Infułat Franciszek Walczyński

dziekan kapituły tarnowskiej,

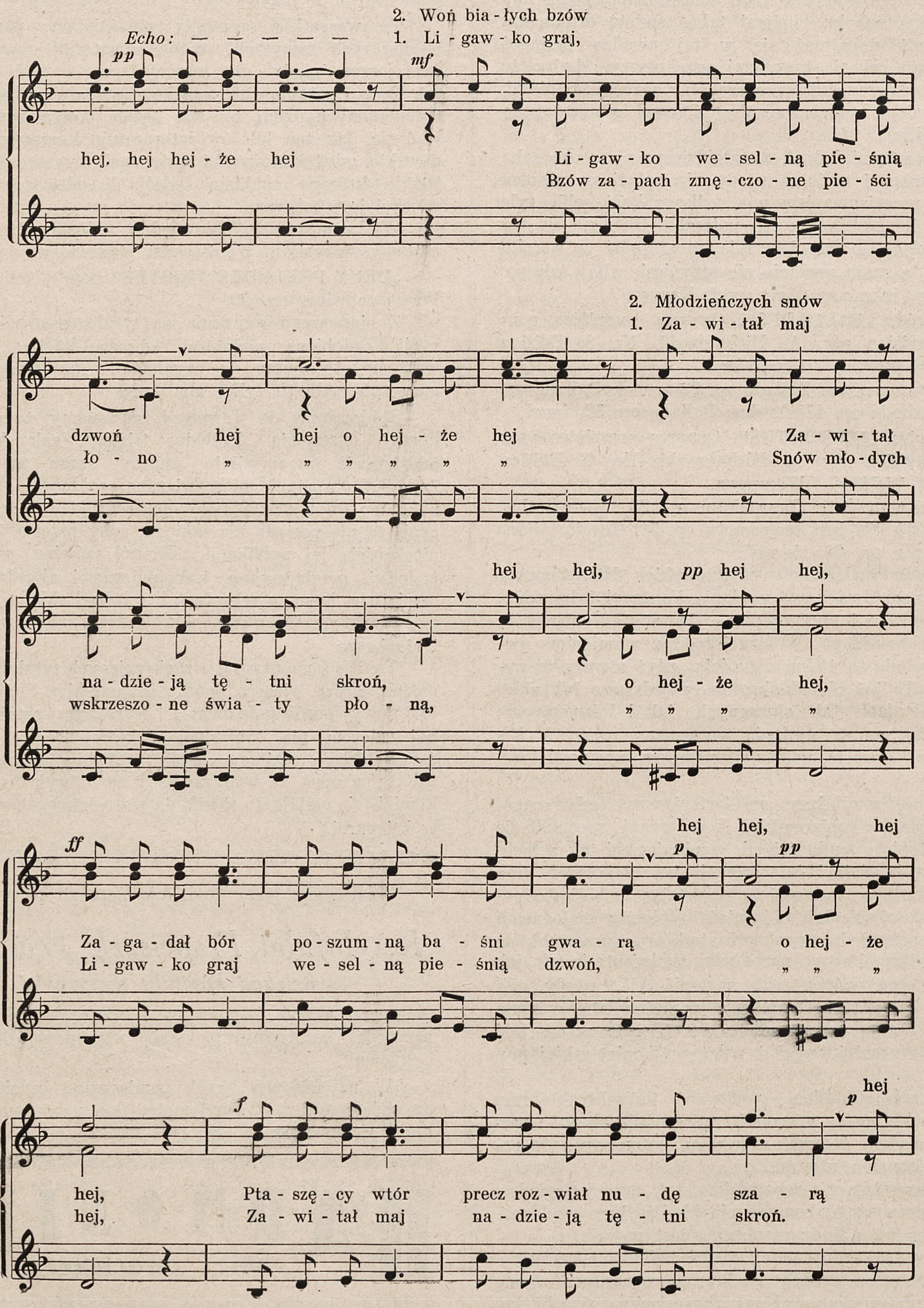
znakomity muzyk, kompozytor i znawca muzyki kościelnej, przyrzekł bezinteresowną stałą współpracę dla „Muzyki i Śpiewu“.

W najbliższych Nrach pomieszczać będziemy kolędy na chór męski z nowymi melodjami, zebranymi przez Ks. Fr. Walczyńskiego w op. 181.

Wieniec Pieśni i Piosenek dla dziatwy szkolnej

Ciąg dalszy.

opracował w łatwym układzie 3-głosowym według dawnych melodyj **prof. Tomasz Flasza.**



Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie“.